

A MÚSICA EM CENA: UM OLHAR PARA A MÚSICA EM ESPETÁCULOS BRECHTIANOS

Ana Paula Milagres Tostes (Universidade Federal de São João del Rei – UFSJ)¹

Carina Maria Guimarães Moreira (Universidade Federal de São João del Rei – UFSJ)²

RESUMO

Neste texto, a autora analisa a música empregada nos espetáculos brechtianos. A pesquisa realizada para esse estudo se deu por meio de uma revisão bibliográfica sobre o tema, tendo como referência principal as publicações de Bertolt Brecht, Anatol Rosenfeld, Geraldo Martins, John Willet, Davi de O. Pinto. Com este trabalho, busca contribuir, ao evidenciar e refletir sobre o trabalho de Bertolt Brecht, a partir das músicas presentes em seus espetáculos.

PALAVRAS-CHAVE

Música; Teatro; Bertolt Brecht; Criação Cênica.

RESUMEN

En este texto, la autora analiza la música utilizada en los espectáculos brechtianos. La investigación realizada para este estudio se realizó a través de una revisión bibliográfica sobre el tema, teniendo como principal referencia las publicaciones de Bertolt Brecht, Anatol Rosenfeld, Geraldo Martins, John Willet, Davi de O. Pinto. Con esta obra busca contribuir, resaltando y reflexionando sobre la obra de Bertolt Brecht, a partir de la música

¹Graduanda em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de São João del Rei. É estudante do curso de Sonoplasta da Escola de Tecnologia da Cena - CEFART (Fundação Clóvis Salgado). É bolsista voluntária pelo Programa Residência Pedagógica pela UFSJ (2020 - 2022) e foi bolsista pelo Programa de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID - UFSJ (2018 a 2019). Formou-se no Curso Preparatório para Atores da Plataforma Rotunda em 2017. Atualmente dedica-se às suas atividades ao Núcleo de Estudos em Teatro Político "Coletivo Fuzuê" que pertence ao Núcleo de Pesquisa em História, Política e Cena - GPHPC/UFSJ, onde realiza atividades pedagógicas e estéticas como atriz e musicista. Dentro do Coletivo Fuzuê, foi bolsista de iniciação científica (bolsa concedida pela PROPE - Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação) onde pesquisou a música nos espetáculos Brechtianos, tendo como orientadora a docente Carina Maria Guimarães Moreira. É atriz/cantora/compositora/percussionista do Coletivo Borandá, coletivo cênico musical de mulheres artistas e percussionista na Banda Mangaia, coletivo musical do Instituto Curupira - Barbacena.

² Professora do Departamento de Artes da Cena e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ e coordenadora do Coletivo Fuzuê de Teatro e do Núcleo de Estudos em Teatro Político do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq) – NETEP/GPHPC, do qual também é vice-líder.

presente en sus espectáculo.

PALAVRAS-CHAVE

Música; Teatro; Bertolt Brecht; Criação Cênica.

No teatro moderno a música tornou-se prática indispensável para o trabalho de diversos encenadores. Stanislavski (1863-1938), por exemplo, em seus espetáculos, dedicou-se bastante de sua atenção na criação da sonoplastia, além de utilizar a música até mesmo nos seus processos de montagem, onde trabalhava com exercícios musicais e cantos de árias e baladas. Stanislavski também valorizava o texto falado, a linguagem que trabalhava junto com as técnicas sonoras. Em sua obra “El Trabajo del Actor Sobre Sí mismo en el Proceso Creador de la Encarnación”, Stanislavski fala sobre essa abordagem:

Eu reconheci o que em nossa linguagem se chama sentir a palavra. A linguagem é música. O texto do papel e da peça são melodias, óperas ou sinfonias. A pronúncia na cena é uma arte não menos difícil que o canto, que requer grande preparação e técnica que chega ao virtuosismo. Quando um ator com voz bem exercitada, que possui uma refinada técnica da pronúncia, diz com excelente sonoridade seu papel, cativa-me com sua maestria. Quando tem ritmo, e a margem de sua vontade se entusiasma com o ritmo e a fonética de sua linguagem, emociona-me. Quando o ator penetra na alma das letras, as sílabas, as frases e os pensamentos, arrastam-me para os segredos profundos da obra do autor e de sua própria alma. Quando pinta com vivas cores e delinea com a entonação o que está vivendo dentro de si, faz-me ver com o olhar interior as imagens e quadros de que falam as palavras do texto e os que criam sua imaginação. (STANISLAVSKI, 1997, p.316).

Antoine Marie Joseph Artaud, mais conhecido como Antoine Artaud (1896-1948), tinha uma forte ligação com o surrealismo. Em seus trabalhos teatrais, buscava trabalhar com a sensibilidade do público, os levando para um outro “lugar, ambiente, dimensão”, entrando em um quase “transe”, a partir da voz, utilizada como instrumento e os próprios instrumentos musicais em milimétrica dissonância, produzindo sons e ruídos que aguçavam o ouvido do público.

Grotowski (1933-1999), desenvolveu uma ideia de “Teatro Pobre”, onde o ator estaria diretamente ligado a platéia, sem quaisquer recursos como cenário, iluminação, figurino e sonoplastia, fazendo com que o ator esteja em uma situação “vulnerável” e sem qualquer carta na manga. Grotowski, em suas criações, destinou sua pesquisa, sua percepção e sua sensibilidade nos trabalhos de corpo e voz de cada ator, trazendo para um lado ritualístico e fazendo com que esses recursos entrassem em comunhão com a relação do ator e espectador.

Todos esses exemplos acima descritos representaram grandes influências ocidentais

para o teatro moderno, que perpetuaram algumas tradições teatrais do século XIX para os séculos XX e XXI. Assim, percebemos que a música apresentou e apresenta diversas configurações sempre exercendo uma função dramatúrgica, sendo introduzida de diversas formas como: meio de aguçamento da sensibilidade do público, trazendo um ápice das emoções em consonância com a história que estava sendo narrada pela peça teatral.

Já em Brecht (1898 - 1956), no Teatro Épico de cunho social e político, a música trazia outro contexto para a peça, ela vinha como intervenção, trazendo uma narrativa, o contexto histórico e também como forma de embate, ironia e crítica, além de utilizar elementos da cena dialética, como a ideia de distanciamento e o uso de elementos visuais como veremos a frente.

1 - Bertolt Brecht

Dentre inúmeras caracterizações, Brecht foi um dos autores, dramaturgos, poetas e encenadores mais importantes do Século XX. Nascido em Augsburg, no Estado Livre da Baviera - Alemanha, um homem cheio de inquietudes, essas que transformaram sua forma de ver a vida, a sociedade, a política, deixando o seu legado de extrema importância para todos os estudiosos, pesquisadores e amadores do Teatro.

De uma família de classe média, Brecht era filho de um casamento proibido entre o católico Bertolt Brecht e a protestante Sophie Brezing. Sua carreira teve uma grande influência de sua família, principalmente de sua mãe. Seu pai era funcionário de uma fábrica de papel e virou diretor administrativo dessa mesma fábrica e sua mãe, dentre as funções que as mulheres “poderiam” ter naquela época, entre cuidar dos filhos e da casa, foi através dela que Brecht conheceu a Bíblia e, com isso, começou a se familiarizar com a escrita.

Em sua adolescência, Brecht já mostrava suas opiniões políticas e sociais. Na escola, escreveu um ensaio sobre um verso de “Odes” do escritor romano Horácio que dizia “Dulce et decorum est pro patriamori”, que em português significa “é doce e adequado morrer pela própria pátria”. Nesse ensaio, Brecht alegava que somente uma pessoa sem juízo poderia morrer pelo seu país.

Quando tinha 16 anos, a primeira guerra eclodiu e Brecht, a princípio um tanto quanto entusiasmado com ela, se viu perdido ao ver vários de seus colegas de estudos irem para o exército. Nessa mesma época de escola, Brecht fez uma amizade de extrema importância que durou até a sua morte com Caspar Neher, um cenógrafo e libretista que desenhou inúmeros

cenários de suas peças.

Por influência de seu pai, Brecht iniciou o curso de medicina da Universidade de Munique e foi nela que começou a estudar teatro, se apaixonando pelo dramaturgo Frank Wedekind e com isso, começou a publicar artigos de críticas teatrais nos jornais. Nessa época, Brecht precisou servir à guerra como enfermeiro em uma clínica militar. Em 1918, com 20 anos de idade, Brecht escreveu sua primeira peça-longa chamada “Baal” e em 1919, escreveu a segunda, chamada de “Tambores na Noite”.

Em 1921, foi produtor em um Teatro na cidade de Munique e em 1922 escreveu a peça “Na Selva das Cidades”. Nessa mesma década, Brecht fez uma parceria de suma importância em sua carreira profissional com o dramaturgo, produtor e encenador teatral, Erwin Piscator, iniciando seus trabalhos em um coletivo de dramaturgia da empresa de Piscator.

Por volta de 1924 e 1926, escreveu “Um Homem é um Homem”, um de seus primeiros textos caracterizados como um texto “Épico” e com o passar dos anos, Brecht escreveu e adaptou diversas peças, entre eles, “The Mother”, “The Good Old Soldier Schewik” - repleto de sátiras, “Lerstuck” - uma série de peças didáticas, imergindo cada vez mais na dramaturgia e também na teoria do Teatro Épico.

Pelo fato de muitas dessas peças conterem críticas ao sistema nazista da época, seu nome acabou entrando para lista de comunistas que deveriam ser perseguidos, então, quando Hitler tomou o poder, Brecht partiu para o exílio. Entre 1933 e 1948, Brecht fugiu para Dinamarca, Finlândia, Suécia e Estados Unidos e, durante a segunda guerra, além de se impor contra o regime nazista, produziu inúmeras peças e muitos estudos teóricos sobre o Teatro Épico, até voltar para Alemanha e se estabelecer até a sua morte.

2 - O Teatro Épico

O Teatro Épico, intitulado também como teatro dialético, foi um teatro com um simbólico traço expressionista. De acordo com Anatol Rosenfeld, o Teatro Épico se opunha ao teatro aristotélico, pela vontade de se fazer uma arte que não focalizasse somente nas relações inter-humanas individuais. Sua teoria foi elaborada por Erwin Piscator (1893 - 1966) e Bertolt Brecht (1898 - 1956) que como foi dito anteriormente, mesmo exilado, escreveu relevantes textos e ensaios.

É preciso considerar que o Teatro Épico não foi uma invenção de ambos dramaturgos.

A essência desse gênero é vista desde as encenações da Grécia Antiga, no Teatro Medieval, no Renascimento, Barroco e assim, sucessivamente, onde vários elementos e traços épicos apareciam como cita Anatol Rosenfeld em seu livro “O Teatro Épico” de 1965:

A tragédia e a comédia grega conservaram sempre o coro, conquanto a sua função pouco a pouco se reduzisse. No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro, parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas, de comentário e reflexão. (ROSENFELD, 1965, p. 40)

Neste mesmo livro, Anatol também cita outros traços épicos de diversas fases da história, como a utilização de um palco simultâneo nas encenações religiosas cristãs do Teatro Medieval, onde era construído um cenário enorme dentro das casas e o público se movimentava conforme a história se desenrolava e no qual podemos observar esse mesmo tipo de ação em algumas encenações de Brecht.

Teatro Épico que Brecht propunha, ia contra os ideais do típico teatro meramente ilustrativo e comercial. Ele se preocupava em fazer com que o público se identificasse com as situações, se indignando e compreendendo o que realmente se passava na sociedade com a sutilidade de elementos que traziam também o prazer de se assistir a peça. Uma das definições mais expressivas sobre o Teatro Épico de Brecht é o que cita Marli Terezinha Furtado em seu texto “Bertolt Brecht e o Teatro Épico”.

Um teatro que vem a ser a "luta contra o capitalismo e contra o imperialismo; a reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes; a análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão: o estudo do relacionamento entre os homens, condicionados pela situação econômico-política em que vivem; uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes; a busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível; a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos: a análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem". Em suma, ele nos legou exemplo de um teatro histórico, voltado para o homem, onde se preteria identificação e a purgação catártica do espectador, pela atitude crítica do mesmo. (PEIXOTO, 1995, p.9).

Por desde pequeno ter uma forte inclinação política, depois de 1920, através de seus inúmeros estudos sobre a doutrina e filosofia marxista, Brecht instaurou em suas peças a luta contra as forças dominadoras e passou a discutir sobre a relação da burguesia e o proletariado, a luta de classes e o capitalismo. Com isso, Brecht utilizou-se de inúmeros elementos para a concepção de seus espetáculos, como por exemplo, o uso de cartazes que

continham mensagens e críticas contra o sistema.

Além dos cartazes, o Teatro Épico Brechtiano utilizava-se de diversos elementos como recurso de cena, tendo como exemplo o uso da ironia e da paródia na dramaturgia, fazendo com que a sátira fosse um importante elemento didático; o distanciamento, fazendo com que houvesse uma comunicação direta com o público; o ator que analisa as ações do próprio personagem, com esse mesma característica do distanciamento e a música que entra como uma intervenção, um comentário e também como contexto histórico.

Brecht, por influência de Piscator, também utilizava a tecnologia e o audiovisual a seu favor, através de projeções de slides com filmes e fotomontagens e também de ruídos sonoros, através de alto falantes. Em relação a esses elementos utilizados em cena, Brecht em seu livro Estudos sobre Teatro (pág. 47), ressalta que:

O palco principiou a "narrar". A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, susceptíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstratos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido, números e frases. Também os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica. (BRECHT, 1999, p.47).

O Teatro Brechtiano ia contra ao ideário de pão e circo implantado, principalmente, nos trabalhadores como forma de dominação da massa proletária. Diferentemente do Teatro Dramático, que era visto como uma forma de “fácil diversão”, sensibilizando o público através das emoções e das romantizações de um “final feliz”, o teatro épico era feito para o proletário e provocava o questionamento. Essa provocação vinha a partir do momento em que o espetáculo “sensibilizava” o público através da razão e não pela emoção.

Uma das primeiras aparições sobre a teoria do teatro épico escrito por Brecht, se deu nas anotações da ópera “Ascensão e Queda da Cidade Mahagonny” de sua autoria. Buscando exemplificar um pouco mais as diferenças do fazer Dramático e do fazer Épico, Brecht trás em suas notas uma espécie de tabela ou “tábua” adaptada, na qual exemplifica essas distinções:

<u>A FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO</u>	<u>A FORMA ÉPICA DO TEATRO</u>
É ação,	É narração,

Faz participar o espectador na ação.	Faz do espectador um observador.
Consome-lhe a atividade.	Desperta-lhe a consciência crítica.
Desperta-lhe sentimentos.	Exige-lhe decisões.
Vivência.	Visão do mundo.
O espectador é jogado dentro de	O espectador é colocado diante de

alguma coisa.	alguma coisa.
Sugestão.	Argumento.
Os sentimentos são conservados tais como são.	Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.
O espectador está no interior da ação, participa.	O espectador está de frente, analisa.
Supõe-se que o homem é algo conhecido.	O homem é objeto de uma análise.
O homem é imutável.	O homem se transforma e pode transformar.
Interesse apaixonado pelo desenlace.	Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.
Uma cena em função da outra.	Cada cena para si.
Progressão.	Construção articulada.
Desenvolvimento linear.	Desenvolvimento retilíneo.
Evolução contínua.	Saltos.
O homem como um dado fixo.	O homem como uma realidade em processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social que determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

É perceptível nessa tabela, que o drama é movido pelo emocional, pelo tradicional e pelo imutável, já o épico, movido pela razão, pelo movimento, pelo mutável e pela consciência social, que permite contestar e transformar as circunstâncias.

O Teatro Épico Brechtiano tinha a finalidade de formar e instruir o trabalhador e toda a classe trabalhadora para estender o seu campo de luta. É através da arte teatral que Brecht educa e busca conscientizar, através de todo um vasto método dialético materialista, onde várias questões históricas são devidamente descortinadas, despertando a reação do público e indo contra toda uma tradição aristotélica.

3 - A Música em Brecht

Nessa parte da pesquisa de iniciação científica, me apoio na tese de doutorado de Geraldo Martins Teixeira Júnior: *Dramaturgia, gestus e música - Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e HannsEisler, entre 1927 e 1932* (2014) e no livro *Estudos sobre Teatro, de Brecht*, que me forneceram um suporte extremamente importante durante a pesquisa. Para começarmos a falar sobre a música nos espetáculos Brechtianos, primeiro precisamos saber que Brecht, desde o início de seus trabalhos artísticos, sempre teve uma forte ligação com a música.

Suas referências vinham desde a música da tradição popular, que era feita pelos cantores das Feiras Anuais de Augsburg, mais conhecidos como Músicos de Rua, que não só cantavam, mas também utilizavam-se de referências teatrais, como a contação de histórias e também através da música erudita, com sua participação em corais da cidade que morava. Ainda jovem, Brecht fez críticas de ópera para jornais da cidade de Munique.

Seja apresentando os seus poemas com amigos, tocando instrumentos musicais, dirigindo óperas, criando peças teatrais embaladas com músicas, essa ligação sempre acompanhou a grande parte de seus trabalhos artísticos no teatro, trazendo uma nova visão e um novo formato de introduzir a música dentro dos espetáculos teatrais. De acordo com Geraldo Martins, (2014, p.25) a maioria das peças brechtianas estão associadas de alguma forma com a música - “no levantamento feito por Kowalke, apenas uma de suas aproximadamente cinquenta obras dramáticas completas não possui música”.

Na trajetória Música - Teatro, Brecht fez inúmeras parcerias com músicos da época e esses o acompanharam em diversos períodos do seu teatro, porém, dois foram extremamente importantes para o seu trabalho - Kurt Weill e HannsEisler. Foi a partir dessas experiências, que Brecht pôde vivenciar e desenvolver suas propostas e conceitos sobre como a música deveria ser empregada dentro dos espetáculos. No ano de 1918, Brecht escreveu a sua primeira peça chamada “Baal” e segundo Geraldo (2014, p.24) "incluía várias canções para violão que Brecht, como Wedekind, ajustava as melodias à sua própria maneira e tinha por

hábito cantar, ele mesmo” (apud WILLET, 1964, p.4). Um de seus primeiros parceiros musicais foi Franz. S. Bruinier, onde através dos poemas de Brecht, Bruinier compunha as canções e escrevia as partituras das canções de Brecht.

Em meados de 1927, Brecht firma uma parceria com Kurt Weill (compositor alemão) e passa a não escrever mais as músicas de seus espetáculos, trabalhando com músicos colaboradores e isso permanece até o fim de sua carreira. Da parceria entre Brecht-Weill, surgiram entre 1927 a 1932 as peças: MahagonnySongspiel, A Ópera dos Três Vinténs, HappyEnd, Mahagonny (Ópera) e Aquele que diz sim, até a ruptura desse vínculo, trazendo a tona as opiniões que Brecht tinha sobre a “gourmetização” das óperas que não eram feitas para o proletário.

Nas peças iniciais de Brecht, mesmo ainda sem o desenvolvimento da teoria do Teatro Épico, a música já aparece muito bem delineada e articulada com os outros elementos teatrais, como a dramaturgia e a cena. Geraldo Martins (2014, p.29) em sua tese, nos dá o exemplo de quando o poema-canção de Brecht aparece no espetáculo Baal, dialogando com os elementos da cena e interrompendo a continuidade da cena, trazendo a ferramenta do distanciamento Brechtiano. O que podemos confirmar com as palavras de Brecht em “O uso da música do Teatro Épico” (1967):

Nas primeiras peças, a música foi usada de uma maneira bastante convencional; eram canções e marchas, e havia sempre um pretexto naturalista para cada peça musical”(...) Mesmo assim, a introdução da música provocava uma certa ruptura com as convenções dramáticas da época; (...). Ao mesmo tempo, a música tornou possível algo que há muito tempo deixamos de considerar natural, isto é, o teatro poético. (GERALDO MARTINS, 2014, p.29 apud BRECHT, 1967, p. 81-82).

A partir do desenvolvimento da teoria do Teatro Épico, começamos a entender como era empregado a música nos espetáculos Brechtianos e qual o motivo dela ser da forma que é, abandonando os formatos dramáticos e indo contra a necessidade da música reverberar no público uma sensação de encantamento e êxtase, levando o mesmo a uma “hipnose”, ignorando tudo o que é preciso ser dito, pensado e falado. No livro “Estudos sobre Teatro” (p.17), Brecht nos mostra como é a diferença da música empregada na Nova Ópera - Teatro Épico (na qual ele propunha) e na Ópera Antiga.

“ Na música verificaram-se as seguintes modificações essenciais:”

Ópera Antiga	Nova Ópera - Teatro Épico
A música apresenta o texto	A música facilita a compreensão do texto
Música que intensifica o efeito do texto	Que interpreta o texto
Música que impõe o texto	Que pressupõe o texto
Música que ilustra	Que assume uma posição
Música que pinta a situação psicológica	Que revela um comportamento

É perceptível que na Nova Ópera que Brecht propunha, a música, em conjunto com os outros elementos teatrais, tinham um papel de extrema importância. Não era mais um elemento de plano de fundo, mas sim uma ferramenta que não se dissociava do processo criativo e da cena.

Dentro de seus espetáculos, Brecht utilizava de uma ferramenta importante chamada de “Efeito de Estranhamento” ou “distanciação/distanciamento”, que nos ajuda a compreender como a música era utilizada nos espetáculos. O estranhamento, nada mais é do que um recurso que fazia com que o público “estranhasse”, tanto a cena quanto a própria realidade, buscando que o mesmo tenha uma nova concepção sobre o que é apresentado na cena. Sendo assim, Brecht propunha uma “desnaturalização” da cena, fazendo com que o público tome partido e posição aos acontecimentos tanto da cena, quanto da realidade social e individual.

A partir disso, a música nos espetáculos brechtianos, acabou se tornando uma ferramenta desse estranhamento, sendo um elemento extremamente importante para a construção de uma cena que fazia o público refletir e pensar sobre o que via e ouvia, através do próprio comportamento social. A música, diferentemente de Artaud, que buscava a sensibilização do público através de um “efeito de magia” e diferentemente de Stanislavski, que buscava compor uma “cartografia sonora” em seus espetáculos, Brecht buscou utilizar a música como uma ferramenta política e transformadora, através de intervenções e comentários de cena, sendo um coeficiente de reflexão.

No teatro épico, Brecht trás a contraposição ao teatro dramático, que era feito para “divertir” o público e sensibilizar através das emoções. Brecht então, fazia com seus espetáculos também trouxessem a “diversão” porém, em conjunto com a reflexão. A partir disso, a música, sendo utilizada como um comentário de cena, aparece dentro do espetáculo através da ferramenta de “interrupção e quebra da quarta parede”. Jean Jacques Roubine, no livro “A Linguagem da Encenação Teatral” (1998) fala sobre isso:

Enquanto desde Craig até Artaud a música ou, num sentido mais geral, a sonorização aparecem, globalmente falando, como um instrumento de unificação, pois contribuem para integrar todos os elementos do espetáculo uns com os outros, Brecht atribui à música uma função diferente: a de interromper a continuidade da ação, romper a unidade da imagem cênica, despsicologizar o personagem opondo-lhe uma contradição. (ROUBINE, 1982, p.141).

Logo, a música que interrompe a ação de cena vem como uma forma de quebra dos efeitos do real que é criado pelo espetáculo, rompendo com a identificação do público com o personagem e com a continuidade da ação de cena. Em seu texto, Roubine expõe que o exercício do canto é feito pelo ator, que canta de frente para o público, fazendo com que o personagem que esse ator faz durante a cena, fique em suspenso, logo, nos faz entenderentender que o personagem não é uma “imitação do real”, mas sim, um objeto fictício. Roubine também nos mostra que essas rupturas da continuidade da cena eram fortalecidas por duas fragmentações, a primeira é a transição imposta do texto falado para o cantado e a que opõem mutuamente dois significados, já que a narrativa da canção comenta, irônica ou criticamente, o personagem e seu comportamento.

Nesse mesmo livro, Roubine também explica sobre como funcionava essa ação de ruptura com a música através dos elementos gráficos, no qual ele chamou de “tabuletas, projeções, inscrições, diagramas, slogans e etc)”.

Finalmente, o efeito de distanciamento é ainda enfatizado pelo isolamento do número cantado (mudança de iluminação, em princípio fixa, contraponto do texto escrito que exhibe, numa tela ou tabuleta, o título da canção etc.) no conjunto do espetáculo. como vemos, a novidade da prática brechtiana tem a ver com a invenção de um texto plural, cuja heterogeneidade reforça as possibilidades significantes, através da dialética semiológica que introduz. (ROUBINE, 1998, p.67).

Brecht, em seu livro “Estudos sobre Teatro” p. 183 fala sobre as peças em que as músicas contribuíram efetivamente para o Teatro Épico, as quais foram: Tambores da Noite, O Currículo do Baal Associa, A Vida de Eduardo II de Inglaterra, Mahagonny, A Ópera de Três Vinténs, A Mãe, Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas, já as anteriores a essas, Brecht fala

que elas “quase nunca lhes faltava motivação naturalista”, mesmo assim, elas ainda quebravam, de certo modo, o tradicionalismo dramático. Então, quando Brecht “reformulou” sua forma de apresentar a música em cena, trazendo um novo formato que contribuísse com o Teatro Épico, Brecht utilizou e se aproveitou de elementos cênicos, como a iluminação cênica, para separar e dar enfoque aos instrumentistas. Uma outra ação que era feita para essa contribuição, era a mudança de posicionamento dos atores-cantores na hora da execução da canção, trazendo o enfoque para o coro, os duetos e para os solos dos atores.

O Coro Cênico nos espetáculos Brechtianos também assumia um papel importantíssimo quando falamos sobre o efeito de distanciamento que a música e outros recursos técnicos assumiram no espetáculo. Relembrando o Coro na Tragédia Grega, que tinha a função de narração, testemunha e ser conselheiro, o coro em Brecht vinha atrelado, muitas vezes, à música, sendo um elemento de ironia e de denúncia nos espetáculos, quebrando a ilusão e rompendo a ação de cena que se caminhava para a dramaticidade.

Um espetáculo que podemos perceber essa relação da música e do coro cênico cantado com o efeito de distanciamento é a “A Mãe - Die Mutter” escrita em 1931. Nessa peça, que possui onze coros variados entre texto cantado e falado, Brecht usa o recurso do Coro como uma ferramenta de “convencimento” da platéia, suscitando a interação do público com a peça enquanto rompe e distancia da estética naturalista.

Considerações Finais

O trabalho intitulado *A música em cena: Um olhar para a música em espetáculos Brechtianos* se desenvolveu a partir de uma análise nas montagens cênicas de Brecht. Para isto, o locus de pesquisa foram dissertações, artigos, livros e as peças de Bertolt Brecht.

A música em cena, no teatro moderno como uma ferramenta de extrema importância nos espetáculos teatrais, criou ambientação, levou inúmeras pessoas ao conforto da ilusão, fez rir e chorar, transformou situações, ditou o percurso de inúmeros espetáculos e se posicionou. Ao assistir uma peça, a música, como um recurso sonoro, nos embarca em situações reais ou irreais, fazendo muitas vezes o público se pertencer àquele espetáculo, trazendo ele para mais perto daquela realidade e daquela dramaturgia, fazendo parte de processos de criação de espetáculos de Stanislavski e levou o público ao transe que Artaud buscava com suas peças.

Em Brecht, a música foi utilizada como uma ferramenta política, sendo empregada como forma de contextualização histórica, escancarando a realidade, utilizando da ironia para chegar ao público de uma forma leve. Através do “Efeito de distanciamento”, a música e o coro interrompiam a cena, fazendo com que o público se identificasse com a cena e refletisse sobre a sua própria realidade. Com isso, Brecht utilizou da música e do teatro como uma

forma de instruir o trabalhador e fortalecer a classe trabalhadora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Universidade Pública e Federal de São João del Rei, por abrir caminhos e oportunidades para os seus discentes. À professora Carina Maria Guimarães Moreira por todo o suporte, carinho e paciência em toda a jornada de pesquisa. À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPE) da UFSJ por valorizarem a pesquisa acadêmica e a bolsa por ela concedida. À todas as mestras e mestres do teatro que pude conhecer e estudar ao longo dessa trajetória de pesquisa e de vida. À minha família que me deu suporte nesses tempos pandêmicos e não me deixaram desistir. E por fim, à Brecht por todo o conhecimento socializado em vida.

REFERÊNCIAS CITADAS

BERTOLT, Brecht. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Disponível em [ESTUDOS SOBRE TEATRO, DE BERTOLT BRECHT.pdf \(usp.br\)](#).

FURTADO, Marli Teresinha. **Bertolt Brecht e o Teatro Épico**. Revista Fragmentos UFSC - Santa Catarina. 1995. Disponível em [Bertolt Brecht e o teatro épico | Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras \(ufsc.br\)](#).

JÚNIOR, Geraldo Martins Teixeira. **Dramaturgia, gestus e música - Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e HannsEisler, entre 1927 e 1932**. Brasília, DF, 2014. (Doutorado em Processos Compositivos para Cena) - Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, UNB, 2014. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18099/1/2014_GeraldoMartinsTeixeiraJunior.pdf.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de YanMichalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajodelactor sobre sí mismo en el procesocreador de la encarnación**. De la traducción: Jorge Sarra. 1. ed. Barcelona: Alba Editorial. 2009.